Francisco de Holanda: entre Michelangelo e Rafael

Francisco de Holanda: between Michelangelo and Raphael

Rogéria Olimpio dos Santos [*]
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Francisco de Holanda é conhecido em grande parte por sua obra *Diálogos em Roma*, onde são apresentadas várias questões referentes à arte e cultura italianas dos séculos XV e XVI. Por este mesmo motivo, sua figura é muitas vezes associada à de Michelangelo Buonarroti, o interlocutor mais importante dos diálogos. O interesse em encontrar o grande mestre florentino é descrito pelo próprio Francisco de Holanda como um dos objetivos de sua viagem a Roma entre os anos de 1538 e 1540. Neste artigo pretendemos apresentar algumas discussões em torno dos desenhos feitos por Francisco de Holanda durante sua viagem, relacionados à produção artística de Michelangelo e de Rafael, reunidos posteriormente naquele que ficou conhecido como *Álbum das Antigualhas*.

Palavras-chave: Francisco de Holanda; Rafael de Urbino; Michelangelo Buonarroti.

Abstract

Francisco de Holanda is known in large part for his work *Dialogues in Rome*, where several questions concerning Italian art and culture of the fifteenth and sixteenth centuries are presented. For the same reason, his figure is often associated with Michelangelo Buonarroti, the most important interlocutor of the dialogues. The interest in finding the great Florentine master is described by Francisco de Holanda himself as one of the objectives of his trip to Rome between the years 1538 and 1540. This article aims to present some discussions about the drawings made by Francisco de Holanda during his trip, related to the artistic production of Michelangelo and Raphael, later reunited in what was known as *Album of the Antigualhas*.

Keywords: Francisco de Holanda; Raphael de Urbino; Michelangelo Buonarroti.

● **Enviado em: 30/07/2018**
● **Aprovado em: 09/10/2018**

[*] Professora do curso de História da Universidade Veiga de Almeida. Licenciada em Educação Artística (UFJF) e História (CES/JF); Mestre e Doutora em História (UFJF).

Francisco de Holanda geralmente é estudado como expoente máximo, senão único, de um Renascimento que se pretendia em Portugal. A modernização cultural do país era ponto importante na política de D. João III, e a viagem de Francisco de Holanda a Roma em 1538 foi lida enquanto parte deste contexto. Interessa-nos aqui analisar com um pouco mais de cuidado, os interesses desta viagem, no que se refere a qual o modelo que norteou os seus estudos neste período. Em outras palavras, o que Francisco de Holanda pretendia encontrar em Roma.

Em uma passagem dos seus *Diálogos em Roma*[1]*,* concluído em 1548, Francisco de Holanda afirma que um dos desejos do rei D. João III com relação à sua viagem, seria que Holanda conhecesse o artista florentino Michelangelo Buonarroti, já famoso não só pelas obras de escultura que vinham encantando a Itália como também pela pintura do teto da Capela Sistina. Não discutiremos a veracidade da afirmação, a qual bem poderia ser um elogio constante no suposto diálogo ocorrido entre Francisco de Holanda e Michelangelo Buonarroti[2]. Importa-nos aqui, que Michelangelo Buonarroti foi o artista por excelência na opinião de Francisco de Holanda, que o colocou em primeiro lugar entre os escultores e pintores[3].

Francisco de Holanda não cita Michelangelo como arquiteto. É provável que isto tenha ocorrido por Francisco não ter tido a oportunidade de conhecer os trabalhos de arquitetura desenvolvidos por ele, uma vez que a maior parte destes trabalhos veio a ser desenvolvido em data posterior ao período em que Francisco esteve em Roma. Michelangelo retornou a Roma em 1534 e o Papa Paulo III encomendou-lhe o projeto da pintura do *Juízo Final,* para a parede do altar da Capela Sistina. É neste trabalho, com quase 65 anos de idade, que Francisco de Holanda encontrou o grande artista em Roma e, através dos contatos estabelecidos na cúria, passou a gozar da sua amizade, nos encontros realizados com o círculo da Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna e nos caminhos do Vaticano.

---

1 "E sobretudo temos um rei mui poderoso e claro, que em grande assossego nos tempera e rege, e manda províncias mui apartadas e de toda a Mauritânia, e favorecedor das boas-artes, tanto que por se enganar com o meu engenho, que de moço algum fruto prometia, me mandou ver Itália e suas polícias, e mestre Micael Ângelo, que aqui vejo estar." HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma.* Lisboa, Horizonte, 1984, p. 32.

2 Sobre a teoria artística de Michelangelo apresentada nos *Diáologos em Roma* por Francisco de Holanda, cf.: BERBARA, Maria. Francisco de Hollanda e a "Teoria Artística" michelangiana. In: *Anais do II Encontro de História da Arte*. IFCH/Unicamp, 2006. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/BERBARA,%20Maria%20-%20IIEHA.pdf. Acesso em: 22 jul. 2011.

3 Sobre a visão e/ou apresentação feita por Francisco de Holanda do artista florentino, cf.: SANTOS, Rogéria Olimpio. Michelangelo Buonarroti por Francisco de Holanda. In: **Nava**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. V. 3, n.1, jul.-dez. 2017, pp. 52-70. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/06_NAVA5_V3-N1_DOS03.pdf.

No *Álbum das Antigualhas* encontram-se dois desenhos sem identificação de procedência. O primeiro deles (Fig. 1) traz uma matrona sentada apontando para um livro. Sobre este está um gênio ou anjo segurando um archote. Atrás se encontra uma tábua ou quadro com três caracteres gregos. Tanto a tábua quanto os elementos espaciais que a envolve se encontram somente esboçados. D. Elias Tormo[4] identificou-o como sendo uma cópia da Sibila Eritreia pintada por Michelangelo no teto da capela, mas segundo Alves[5] a imagem poderia ser lida como uma alegoria da Fé ou da Verdade. A identificação feita por Tormo deste desenho é procedente. Apesar de algumas variações em pequenos detalhes – posição da sibila, que no original se encontra levemente reclinada em direção ao livro e o gênio, que no teto, sem asas, sopra a chama do archote em direção à sibila – o desenho corresponde em grande medida ao original.[6]



Fig. 1. *Alegoria (Sibila Eritreia de Miguel Ângelo)*. In: HOLANDA, Francisco de*. Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, fl. 11v.

4 HOLANDA, Francisco de*. Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: Elias Tormo, Madrid, Ministério de Assuntos Exteriores, 1940, p. 71.

5 HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 27.

6 Optamos neste artigo por utilizar mais amiúde a edição de 1940, organizada por Elias Tormo. A edição de José da Felicidade Alves, em grande medida repete as informações dadas por Elias Tormo, não aprofundando na análise das obras, uma vez que a intenção de Alves era principalmente, fornecer uma edição acessível para o grande público português.

O segundo desenho (Fig. 2) traz uma matrona com três crianças. Possui uma legenda onde se lê: *Caridade*[7]. Apresenta, tal como no primeiro, o mesmo enquadramento arquitetônico esboçado ao fundo. D. Elias Tormo[8] situa o original da alegoria também no teto da Capela Sistina, no grupo que representa a geração de Joram na genealogia do Cristo. Seria a representação da esposa de Joram e seus três filhos. Alves[9] limita-se a repetir as informações dadas por Vasconcellos e Tormo. O grupo é representado por Francisco de Holanda sem o patriarca, apresentando ainda certa liberdade de cópia. A matrona tem uma das crianças ao seio e gira o corpo para a direita em direção da outra que está às suas costas buscando a sua atenção com um beijo. A terceira se debruça sobre o seu joelho.



Fig. 2. *Alegoria da Caridade*. In: HOLANDA, Francisco de*. Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, fl.12r.

7 *Charitas.*

8 HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: Elias Tormo, Madrid, Ministério de Assuntos Exteriores, 1940, pp. 72-73.

9 HOLANDA, Francisco de*. Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, p. 27.

Tormo acredita que Francisco de Holanda tenha tido a oportunidade de ver os cartões preparatórios para o teto, e que os seus desenhos tenham sido feitos a partir desses cartões, mas não descarta a hipótese de que o português, ao visitar a obra do *Juízo Final*, sendo conhecido já do artista florentino, tenha subido no andaime e assim tenha podido observar com mais cuidado a cena da *Geração de Joram*. D. Elias Tormo esclarece que quando organizou a sua edição do *Álbum das Antigualhas* em 1940, não era possível ver os grupos da genealogia do Cristo em nenhuma das fotografias existentes do teto pintado por Michelangelo. Este fato contribuiu para dificultar a identificação da origem destes dois desenhos. Mas é interessante notar a ausência de referência nos desenhos com relação à localização do original, elemento que se encontra registrado em diversos desenhos feitos por Francisco.

Francisco de Holanda coloca poucas pinturas contemporâneas a ele no *Álbum das Antigualhas*. As duas primeiras que aparecem são os desenhos atribuídos a Michelangelo. Essa inclusão justifica-se plenamente no interesse que a pintura da Capela Sistina havia despertado naqueles que a viram ou que ouviram notícias da magnificência da obra de Michelangelo, tendo este superado tantos pintores tidos como mais habilidosos que ele nessa prática artística. É interessante também a escolha de Francisco. Ele não registra os temas da criação do mundo que estavam no teto, mas os temas não convencionais, a genealogia do Cristo e as sibilas. As sibilas inseriam-se no quadro do qual faziam parte também as profecias e os sonhos. O interesse pela astrologia e pelas profecias era grande àquela época, inclusive nos círculos humanistas. Juntamente com os profetas, mas vindas do mundo pagão da antiguidade, elas previram em diversas situações e momentos o nascimento e a vida do Cristo. Michelangelo escolheu para pintar no teto, cenas do Antigo Testamento, do Gênesis à embriaguez de Noé. E, margeando as cenas principais, os profetas e sibilas e os antepassados do Cristo. Estes últimos não constituíam tema comum entre as pinturas do período[10]. Daí talvez a vontade de Francisco de registrar temas que não eram frequentemente abordados, mas que faziam parte de um arcabouço imagético que possuía vínculos com a antiguidade.

É certo que o contato com Michelangelo foi o que de mais marcante aconteceu durante a viagem, justificando a inserção do artista florentino como figura principal de sua produção literária imediata. No entanto, acredito que o conhecimento dos estudos e trabalhos realizados por Rafael junto a Bramante e Castiglione, os quais Francisco pode muito bem ter

[10] Os antepassados do Cristo foram pintados por Giotto nos afrescos das faixas decorativas do teto da Capela Scrovegni em Pádua. Apareceram ainda em fachadas de catedrais góticas na França, mas nunca tiveram a mesma popularidade que os profetas e os apóstolos. Ross King levanta a hipótese de que, como Michelangelo era obcecado pela sua própria árvore genealógica, tivesse optado por trabalhar com a ascendência do Cristo. Sobre essa hipótese cf. KING, Ross. *Michelangelo e o teto do papa.* Rio de Janeiro, Record, 2004.

tido ciência por intermédio de D. Miguel da Silva, tenha sido o motivador intelectual dos estudos e desenhos desenvolvidos em sua viagem a Roma.

D. Miguel da Silva chegou a Roma em 1515, junto à embaixada enviada por D. Manuel rei de Portugal, à Corte do Papa Leão X. D. Miguel da Silva nasceu em 1480 em Évora. Foi embaixador de D. Manuel na corte papal entre os anos de 1514 a 1525, "escrivão da puridade" de D. João III e depois, à revelia do parecer deste monarca, foi nomeado cardeal. Em Roma conviveu com diversos humanistas entre os quais Baldassare Castiglione que posteriormente lhe dedicou seu livro *Il Perfetto Cortegiano*. Também em Roma, D. Miguel da Silva conheceu os artistas Rafael e Ticiano e frequentou os círculos intelectuais dos Médici e dos Farnese.

O período em que D. Miguel da Silva viveu em Roma compreendeu três pontificados: o de Leão X, o de Adriano VI e o de Clemente VII. Retornou a Portugal antes do saque sofrido pela cidade de Roma em 1527 e por este motivo, a imagem que D. Miguel possuía dessa cidade era a imagem da cidade feliz e brilhante do tempo entre aqueles três pontificados. D. Miguel conhecia o grego e o latim, mas preferia usar o italiano como língua materna. Estudou inicialmente na Universidade de Lisboa, se formou em Siena, mas há indícios de que teria nesse intervalo passado um longo período em Paris. Foi ao fim dos seus estudos em Siena que conheceu a família Médici. Giovanni Rucellai, filho de Bernardo Rucellai e de Nannina di Piero de' Medici, irmã de Lorenzo o Magnífico, era um dos seus amigos.

Giovanni Rucellai era herdeiro da tradição artística e cultural da Florença de Lorenzo o Magnífico. Junto com seu irmão Palla estudou no *Studio Fiorentino* do humanista Francesco Cattani da Diacceto, discípulo e amigo de Marsílio Ficino. Bernardo Rucellai, pai de Giovanni, tentou preservar em seu horto, fora de Florença, próximo a Fiesole, a continuidade da grande época florentina, quando durante o período da república os Médici foram expulsos de Florença. É Bernardo ainda quem salva as antiguidades dos Médici do saque de 1494. Reuniu em torno de si todos os que haviam sobrevivido da Academia de Ficino, por exemplo Diacceto, Guicciardini, Alamanni e em seguida Machiavel. É em seu horto que nasceu o mito da época de ouro de Lorenzo de Medici. Sobre a sombra de um plátano – árvore por excelência dos neoplatônicos florentinos, citada por Platão em *Fedro* – se davam as reuniões daquele grupo de sobreviventes. As discussões em torno dessa árvore e sobre essa árvore relacionam-se à antiguidade e à herança clássica.

O português João Rodrigues de Sá Meneses escreveu um diálogo intitulado *De platano*, dedicado a Luís Teixeira em 1527. Luís Teixeira foi aluno do poeta e humanista Angelo Poliziano. Em *De Platano* o autor se refere a uma discussão que tem D. Miguel ao centro, onde se questionava a existência dessa árvore em Portugal, na região entre Douro e Minho. No

diálogo, D. Miguel fala de sua experiência florentina[11]. Luís Teixeira foi preceptor de D. João III até 1526, alto magistrado do Paço Real (1525) e membro do Conselho Real. A Luís Teixeira pertencia o opúsculo intitulado *Epigrammata Antiquae Urbis,* que Francisco de Holanda levou como livro de cabeceira quando da sua viagem a Roma. Esta obra faz parte de um códice composto de três obras que está atualmente na seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa. A primeira delas é de autoria de Jacobus Mazzochius, se intitula *Epigrammata Antiquae Urbis* e foi editada em Roma em 1521. Jacobus Mazochius foi colaborador de Rafael Sânzio quando este foi nomeado "comissário das antiguidades" pelo papa Leão X. Em 1515 este papa decidiu reconstruir a Igreja de São Pedro com as pedras antigas retiradas do subsolo de Roma, mas proibiu que as lápides epigráficas fossem destruídas. Rafael cercou-se de colaboradores. Flavio Calvio elaborou um plano arqueológico da urbe; Andrea Fulvio descreveu as antiguidades de Roma; e Jacobus Mazzochius trabalhou com a parte epigráfica. Mazzochius foi ainda o principal editor das obras arqueológicas da época de Rafael, sendo sucedido por Michele Tramezzini em Veneza.

Os dez anos que D. Miguel permaneceu como embaixador em Roma foram muito frutíferos. As relações estabelecidas com os médici renderam frutos que o acompanharam e protegeram durante toda a sua vida. Giulio de Médici assumiu o pontificado após Adriano VI adotando o nome de Clemente VII. E foi sob a sua proteção que D. Miguel retornou a Portugal em 1525, sendo constante a correspondência entre este e o secretário do papa Blósio Palladio[12]. De regresso à pátria trouxe consigo sua rica biblioteca. Assumiu durante os quinze anos seguintes em que passou em Portugal, uma política cultural de contornos revolucionários, o que incluía a vinda para Portugal de um arquiteto de origem italiana sob as suas ordens, Francesco Cremona. Com os serviços deste recriou em sua propriedade em São João da Foz um ambiente classicista e antiquizante de matizes arqueológicos[13]. É praticamente impossível que, nos anos que viveu em Portugal após o retorno de Roma, D. Miguel da Silva e Francisco de Holanda não tenham se encontrado. Essa possibilidade a nosso ver, é confirmada pelos outros três desenhos feitos por Francisco de Holanda de obras pertencentes ao século XVI, além daquelas atribuídas a Michelangelo. Acreditamos ainda que, os desenhos das obras de Michelangelo e de Rafael, tenham sido incluídos no *Álbum das*

11 Sobre D. Miguel da Silva, cf. DESWARTE, Sylvie. *Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva***.** Roma: Bulzoni, 1989.

12 Blósio Palladio figura como um dos personagens dos *Diálogos em Roma.*

13 SERRÃO, Vítor. *História da arte em Portugal*: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620). Lisboa: Presença, 2001, pp. 56-59.

Antigualhas, talvez pelo caráter de superação da antiguidade com que os dois artistas eram vistos.

O primeiro 'estudo' de Rafael registrado por Francisco está diretamente ligado à história de Portugal. No início da embaixada de D. Miguel da Silva em Roma, ainda no papado de Leão X, D. Miguel foi encarregado de organizar a chegada a Roma de um rinoceronte, enviado por D. Manuel como presente ao papa. Mas não era a primeira vez que Portugal enviava a Roma um animal exótico como lembrança ao papa, o que evocava as incursões portuguesas em territórios pouco conhecidos pelo ocidente. Alguns anos antes, a embaixada de Tristão da Cunha trouxe a Roma um elefante branco asiático, que recebeu o nome de Annone. Esta embaixada ficou conhecida, por este motivo, como 'embaixada do elefante', e foi a que provocou maior impacto em Roma. Acredita-se que o último elefante que a cidade tinha visto foi na antiguidade, com Aníbal. O Papa Leão X pediu a Rafael de Urbino o desenho do elefante.

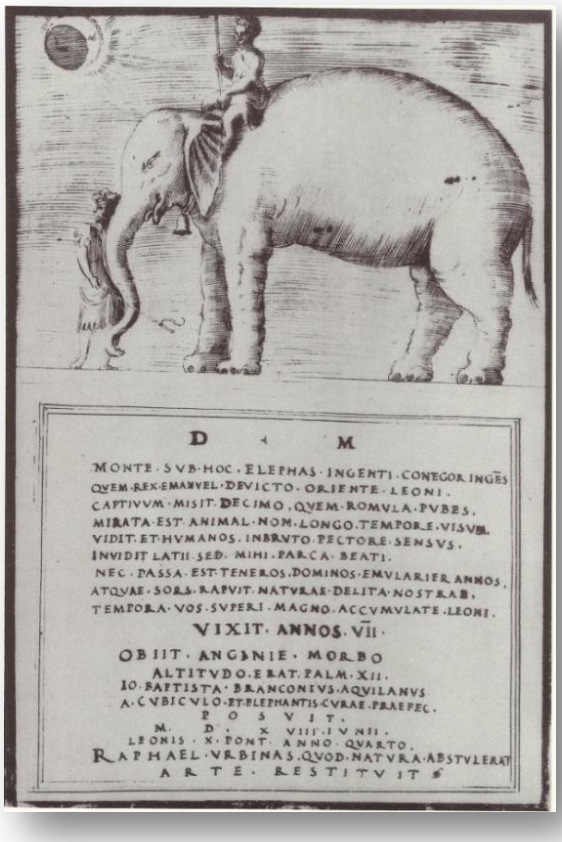


Fig. 3. *O Elefante Annone, de Rafael*. In: HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, fl. 31v.

Em Berlim existe uma cópia do desenho feito por Rafael no Kupfestichkabinett. Annonne tem sobre o seu dorso um condutor hindu e um tratador se encontra abraçado à sua tromba. A partir do desenho de Rafael, Giovanni da Udine fez em estuque o elefante Annone para compor a decoração de um intradorso das *logge* no Vaticano.

Francisco de Holanda desenhou o elefante (Fig. 3), provavelmente emocionado com a recordação da embaixada de Tristão da Cunha. No desenho de Francisco de Holanda é um menino negro quem está montando o elefante. Existem duas inscrições em latim no desenho de Francisco traduzidas por Alves. A primeira, uma declaração do próprio elefante.

> Aos Deuses Manes
> Sob este ingente monte estou sepultado eu, ingente elefante,
> que o rei D. Manuel, depois de ter vencido o Oriente, a Leão
> Decimo enviou cativo. A rapaziada de Roma
> maravilhou-se de mim, animal que há longo tempo não era visto.
> Até viu no meu peito de irracional sentimentos humanos!
> Porém a Parca do ditoso Lácio teve inveja de mim,
> não suportando ela que os meus tenros anos rivalizassem com os donos.
> Mas os anos de vida que o Destino apagou e roubou à nossa natureza,
> Vós, Deuses Excelsos, acrescentai-os à conta do grande [papa] Leão.[14]

A segunda inscrição traz o epitáfio de Annone.

> Viveu sete anos.
> Morreu de anginas.
> Tinha doze palmos de altura [2,60 metros]
> João Baptista Brancónio de Acquila,
> prefeito da câmara papal e encarregado de cuidar do elefante
> pôs [este memorial]
> no dia 18 do mês de Junho
> no quarto ano do Pontificado de Leão X [= 1516]
> Rafael de Urbino, o que a natureza levara
> por meio da arte o reconstituiu.[15]

[14] Tradução de José da Felicidade Alves, do original: "MONTE. SVB HOC. ELEPHAS. INGENTI. CONTEGOR. INGÊS QVEM. REX. EMANVEL. DEVICTO. ORIENTE. LEONI. CAPTIVVM. MISIT DECIMO QVEM ROMVLA. PVBES MIRATA. EST ANIMAL. NON LONGO TEMPORE. VISVM. VIDIT. ET. HVMANOS IN BRVTO PECTORE. SENSVS INVIDIT LATII. SED. MIHI. PARCA. BEATI NEC. PASSA. EST. TENEROS DOMINOS. EMVLARIER ANNOS ATQVAE. SORS RAPVIT. NATVRAE. DELITA. NOSTRAE TEMPORA. VOS SVPERI. MAGNO. ACCVMVLATE LEONI." In: HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, p. 41.

[15] Tradução de José da Felicidade Alves do original: "VIXIT. ANNOS. VII. OBIIT. ANGINIE. MORBO. ALTITVDO, ERAT. PALM XII. IO. BAPTISTA, BRANCONIVS, AQVILANVS. A. CVBICVLO. ET. ELEPHANTIS. CVRAE. PRAEFEC. POSVIT. M.C.X.VIII.IVNII. LEONIS. X. PONT. ANNO. QVARTO. RAPHAEL. VRBINAS. QVOD. NATVRA. ABSTVLERAT. ARTE. RESTITVIT." In: HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, p. 42.

O elefante Annone teve o papel de representar, em Roma, a descoberta portuguesa do caminho marítimo para as Índias. No desenho e no estuque de Rafael e de Udine, um hindu estava montado sobre o elefante. No desenho de Francisco de Holanda, este é substituído por um menino negro. Pode ser a referência à passagem pela África, necessária para se atingir a Índia.

D. Elias Tormo[16], no estudo que faz do desenho do *Elefante Annone*, afirma que Francisco de Holanda, entusiasmado com Michelangelo, dedica-lhe não só seu retrato no álbum, como os dois desenhos relativos ao teto da Capela Sistina. Mas o mesmo autor comenta que, mesmo lembrando-se da rivalidade entre este e Rafael de Urbino, morto já há quase vinte anos quando da viagem de Francisco, seria talvez inexplicável que ele não registrasse algum estudo de Rafael, cujas obras em Roma e principalmente no Vaticano foram tão admiradas quanto as de seu antagonista.

As obras de Rafael registradas por Francisco de Holanda são descritas por Tormo[17] como movidas mais por uma curiosidade particular, do que por um caráter de elogio e memória dignas de Rafael. Não concordo com o caráter de mera curiosidade sugerido por Tormo, principalmente se levarmos em conta que Francisco já havia tido notícias do trabalho de Rafael, em particular do trabalho arqueológico desenvolvido por ele junto a humanistas e junto às antiguidades romanas[18]. Seriam uma referência aos estudos da antiguidade feitos por Rafael.

No *Álbum das Antigualhas*, o desenho que está ao lado do *Elefante Annone* traz duas composições de grotescas em colunas (Fig. 4).

16 HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: Elias Tormo, Madrid, Ministério de Assuntos Exteriores, 1940, pp.141-142.

17 HOLANDA, Francisco de. Idem.

18 RAFAEL. *Cartas sobre arquitetura*. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Editora Unifesp, 2010.

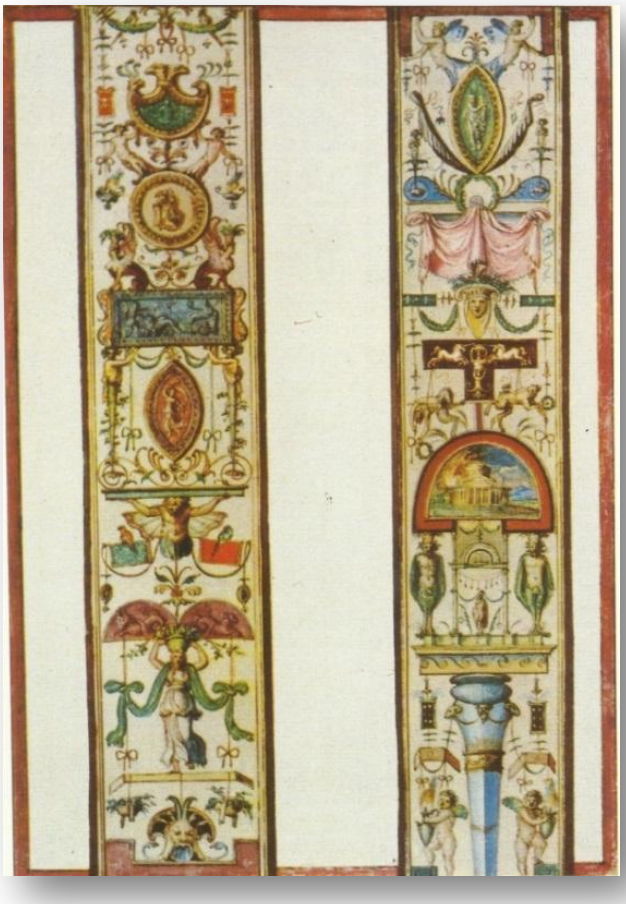


Fig. 4. *Grotescos das Loggie de Rafael no Vaticano*. In: HOLANDA, Francisco de*. Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, fl.32r.

Os originais são situados por D. Elias Tormo na decoração das loggie de Rafael no Vaticano. As *logge* pertencem ao programa de ampliação do Papa Júlio II do palácio Vaticano, fazem parte do *Cortile di San Damaso* projetado por Bramante. A conclusão do projeto somente se deu sob a direção de Rafael durante o papado de Leão X. O interior das *logge* foi decorado com temas do Novo e do Velho Testamento. Segundo Lotz, o interior delas pretendia rivalizar "como uma *domus aurea* cristã – com a *Domus Aurea* de Nero, que havia sido recentemente descoberta"[19]. A decoração em grotescas ficou sob a responsabilidade de Giovanni da Udine, colaborador de Rafael. Este estilo de pintura, cujo nome deriva das grutas, galerias remanescentes da *Domus Aurea* de Nero, inspira-se exatamente nas pinturas parietais que os artistas dos fins do século XV encontraram nas ruínas abaixo das Termas de Tito.

Francisco de Holanda refere-se às grotescas como uma pintura feita "para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortais, que às vezes desejam de ver aquilo que

19 LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália 1500-1600.* São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p. 17.

nunca ainda viram, nem lhes parece que pode ser" [20]. Essas pinturas traziam uma profusão de motivos florais, animais fantásticos, criaturas híbridas, reunidas somente em função da imaginação do artista. Era uma decoração que não possuía nenhum significado de cunho iconológico, apesar de reunir uma confusão de formas e cores, em caráter antigo e com alusões mitológicas. O resultado é de uma excelente e imaginativa adaptação – não uma imitação – daquilo que Giovanni e Rafael tinham visto na Domus Aurea. O objetivo era recriar o esplendor romano. Giovanni da Udine possuía um belo senso de cores e grande conhecimento dos motivos decorativos. Nas *logge* ele elevou a pintura de grotescas à condição de obra-prima, através da maturidade do estilo e da coerência estética. Por isso o convite de Rafael para que este assumisse a pintura decorativa das *logge.*

D. Elias Tormo[21] situou as grotescas desenhadas na primeira coluna na última das *logge,* intradorso norte, mas comenta que Francisco trocou a ordem das figuras, dos adornos e das cenas. Sobre a segunda coluna, ele diz não ser possível localizar o original. Levando-se em conta a possibilidade de Francisco ter feito durante a viagem apontamentos gerais e esboços, que foram trabalhados e finalizados já quando em Portugal, a alteração da ordem dos desenhos nas colunas fica explicada, não enquanto cópia fiel, mas como reunião de motivos – estes sim, todos pertencentes à decoração de Giovanni da Udine para o Vaticano – que caracterizam este tipo de composição. Todos os motivos desenhados por Francisco de Holanda estão entre os executados por Giovanni da Udine na decoração das *loggie*, mas dispersos em várias composições.

Francisco de Holanda colocou as grotescas no álbum ao lado do desenho do elefante Annone e logo após outro desenho que remete à produção de Rafael voltada para a Antiguidade. Este desenho mostra uma fonte da *Villa Medici* em Roma (Fig. 5), conhecida posteriormente como *Villa Madama* por ter pertencido a D. Margarida, filha de Carlos V, cujos festejos pelo matrimônio com Otávio Farnese foram presenciados e registrados por Francisco de Holanda no desenho que fez da girândola do Castelo Sant'Angelo. O Imperador Carlos V tratava-a carinhosamente da mesma forma que eram tratadas as princesas francesas, 'madama', daí o nome pelo qual ficou conhecida. A *villa* foi criada por Rafael com o intuito de fazer referência tanto à Domus Aurea como às antigas *villas* romanas citadas por Plínio.

---

20 HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1984, p. 58.

21 HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: Elias Tormo, Madrid, Ministério de Assuntos Exteriores, 1940, pp.143-145.

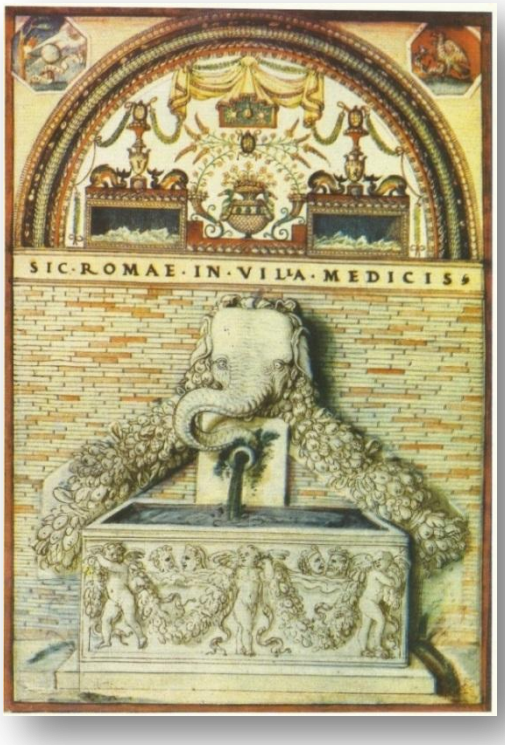


Fig. 5. *Fonte de Villa Médicis, ou Villa Madama*. In: HOLANDA, Francisco de*. Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, fl. 32v.

A *Villa Madama* é descrita por Argan como uma proposta de Rafael

> ... para resolver o problema da relação entre arte e natureza, ou seja, da representação mimética da criação: modificando com terraços de planta geométrica a topografia da colina, da margem do Tibre até a meia-encosta, a vila provoca em torno de si um confronto entre a artificialidade do espaço determinado pela arte a não-determinação da natureza.[22]

Parcialmente destruída durante o Saque de Roma, foi reconstruída também parcialmente nos anos que se seguiram.

Frommel refere-se à *villa Madama* afirmando que

> Ao ilustrar seu projeto, Rafael prestou menos atenção às formas antigas e mais aos estilos de vida *all'antica*. O cardeal e seus amigos teriam podido tomar banho em termas reais, realizar obras dramáticas no teatro vitruviano, organizar corridas de cavalos no hipódromo e divertir-se em cenários reais.[23]

22 ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana:* De Michelangelo ao futurismo. Vol. 3. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 47.

23 Tradução livre. Original: "When illustrating his project, Raphael paid less attention to the antique forms and more to the life-styles all'antica. The cardinal and his friends would have been able to take the baths in real thermae, perform dramatic works in the Vitruvian theater, organize horse races in the

Da *villa,* Francisco de Holanda registrou somente esta fonte, onde o tema do elefante se repete. O mosaico ou pintura existente na parte superior em estilo grotesco é, segundo Alves[24], provavelmente obra de Giovvani da Udine. Esta pintura ou mosaico já não existe. O desenho traz a inscrição: *Assim, em Roma, na Villa Médici* [25]*.*

Não acredito que Francisco de Holanda, tendo à sua frente afrescos como a *Escola de Atenas*, ou a *Expulsão de Heliodoro*, escolhesse registrar de Rafael, além do elefante, o qual para ele se revestiria de certo cunho patriótico, simplesmente um detalhe de grotesca e uma fonte projetada para uma vila, se estes desenhos não se revestissem de alguma importância. Os estudos *in situ*, feitos por artistas durante o século XV podem ajudar a entender este interesse. Acredita-se que Brunelleschi e Donatello viajaram juntos para estudarem as ruínas romanas, inclusive fazendo escavações quando estas eram necessárias, quebrando a tradição de se basearem em livros de modelos[26]. Rafael também havia adotado essa prática. Vasari comenta na vida de Giovanni da Udine[27] que Giovanni e Rafael foram juntos estudar as recém-descobertas decorações da *Domus Aurea* de Nero, onde se sentiram oprimidos pelo frescor, beleza e qualidade de tudo o que viram.

A maior parte do que conhecemos hoje sobre as pinturas da Roma antiga, situa-se nos sítios arqueológicos de Pompeia e Herculano. Mas à época de Francisco de Holanda, estes sítios eram desconhecidos, e poucos eram os exemplos que eles tinham à disposição. Grande parte das decorações parietais se apresentavam sob a forma de mosaicos ou estuques e alguns poucos exemplares de pintura. O que os artistas tinham a possibilidade de observar se encontravam nas ruínas do Coliseu, na *villa* de Adriano em Tívoli, na *Domus Aurea* de Nero e na Basílica de Santa Constança, àquela época conhecida como o templo de Baco.

A visita de Rafael a Tívoli em companhia de Castiglione, Pietro Bembo, Andrea Navagero e Agostino Beazzano em 1516, foi em parte para visitar as ruínas da vila de Adriano. Os dois autores recordam ainda que a primeira menção feita por Rafael à arquitetura foi em

---

hippodrome, and entertain in real cenationes." FROMMEL, Christoph Luitpold. Living *all'antica:* Palaces and Villas from Brunelleschi to Bramante. In: MILLON, Henry A. (ed.). **Italian Renaissance Architecture**: from Brunelleschi to Michelangelo. London: Thames and Hudson, 1996, p. 197.

24 HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, p. 44.

25 "*Sic. Romae. In. Villa. Medicis*".

26 Sobre os estudos desenvolvidos por Brunelleschi em Roma cf.: MANETTI, Antonio di Tuccio*. Novela do grasso entalhador. Vida de Filippo Brunelleschi.* Introdução, tradução e notas: Patrícia D. Meneses. Campinas, Editora da Unicamp, 2013.

27 VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti.* Edizione del 1568 edita a Firenze per i tipi della Giunti. Grandi Tascabili Economici Newton collana "I mammut" n. 4. Newton Compton Editori, 1997. 1a edizione elettronica del: 26 settembre 2002. Disponível em: http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/. Acesso em: 14 mai. 2015, pp. 627-630.

uma carta endereçada a Castiglione em 1514, após ele tornar-se arquiteto de S. Pedro: "Eu quero encontrar as belas formas das construções antigas, se isto não for um vôo de Ícaro. Eu consegui um bom começo com Vitrúvio mas não é o bastante"[28].

A *Domus Aurea*[29] foi o complexo palaciano construído pelo imperador Nero após o grande incêndio de Roma em 64 d.C.. O projeto ficou a cargo de dois arquitetos, Severus e Celer. A pintura ficou sob a responsabilidade de Famulus. Plínio[30] descreve-o como um pintor intenso, rígido, exuberante e úmido, mas esses adjetivos devem ser lidos, segundo Nicole Dacos[31], com relação à técnica e ao estilo do pintor. Plínio comenta ainda que, para demonstrar em suas atitudes a dignidade de que se cercava o ofício do pintor, Famulus pintava poucas horas por dia e sempre vestido de toga.

A intenção de Nero era erguer uma nova morada que excedesse todas aquelas de seus predecessores em extensão e em luxo. Ocupava uma superfície quase equivalente à da *villa* de Adriano em Tívoli. Situava-se no coração da Roma antiga e suas dimensões equivaliam a um quarto da Roma republicana e duas vezes o tamanho da atual cidade do Vaticano. O acesso à construção se dava por um grande pórtico à entrada do Palatino. Ao centro da bacia natural que formava o local, se estendia um lago artificial sobre o qual Vespasiano construiu o Coliseu, depois de drená-lo. Diante do lago encontrava-se uma colossal estátua de bronze. É provavelmente dela que deriva o nome dado ao anfiteatro de Vespasiano. A estátua representava o deus Hélio com os traços de Nero.

Giulio Carlo Argan descreve-a como

> "... um imenso complexo de corpos cercados por jardins e articulados em torno de um salão central octogonal, cuja cúpula girava como a abóbada celeste. [...] Evocando a tradição teocrática oriental, Nero quis, provavelmente, fazer do próprio paço o "palácio do Sol" e reportou-se a modelos orientais, não somente ao ostentar o fausto dos mármores preciosos e das obras de arte, mas também ao conjugar a construção a elaborados jardins, ao concebê-la não só como um bloco fechado mas também como um organismo extenso e uma sucessão de soluções formais em relação com a natureza".[32]

---

28 ETTLINGER, Leopold D. & ETTLINGER, Helen S. *Raphael***.** Oxford, Phaidon, 1987, p. 197.

29 Para informações mais completas acerca da *Domus Aurea*, cf. DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance***.** London, The Warburg Institute, 1969.

30 "[...] grave e severo e al tempo stesso florido e úmido. Di lui c'era uma Minerva che guardava sempre lo spettatore da qualsiasi direzione costui la osservasse. Dipingeva poche ore al giorno e com grande solennità, sempre vestito di toga, anche sulle impalcature." PLINIO il vecchio. *Storia delle arti antiche.* Milano, Rizzoli, 2001, p. 229.

31 DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance.* London, The Warburg Institute, 1969, p. 8.

32 ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*: Da Antiguidade a Duccio. Vol. 1. Trad. Wilma De Katinszky. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 175.

A figura 6, retirada do livro de Nicole Dacos, mostra uma planta da *Domus Aurea* onde são especificadas as construções da época de Nero, as ampliações feitas na época de Trajano e as áreas que eram visitadas pelos artistas renascentistas a partir das últimas duas décadas do século XV. O plano dá a impressão de um labirinto composto por cômodos de todas as dimensões. A *Domus Aurea* combinava construções e jardins e o conjunto serviu de inspiração a algumas *villas* renascentistas, trazendo a ideia de união entre campo e cidade. O tamanho da construção tornava-a de difícil manutenção. Esse fato, junto com o desagrado do povo com tamanha ostentação, pode justificar o abandono da propriedade pelos imperadores que sucederam Nero e a posterior construção das termas de Tito e de Trajano sobre ela.

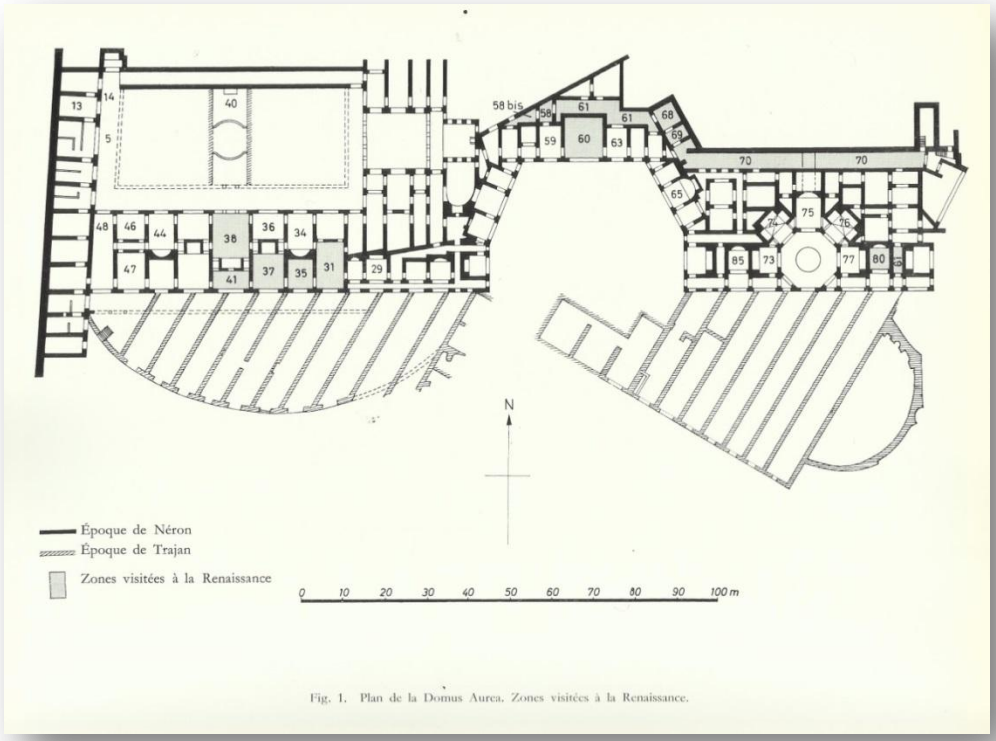


Fig. 6. *Planta da Domus Aurea.* DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance.* London: The Warburg Institute, 1969, Planche 1. Fig. 1.

Apesar das decorações em estuque serem encontradas em outras ruínas romanas, como no Coliseu e na *villa* de Adriano em Tívoli, as ruínas da *Domus Aurea,* tinham para os artistas do Renascimento, o interesse arqueológico de trazer uma visão em cores da antiguidade. Os primeiros testemunhos precisos sobre a *Domus Aurea* remontam a 1480, mas não se pode afirmar que os seus afrescos não fossem conhecidos antes desta data. A questão é que, o conhecimento das pinturas antigas é tratado de forma secundária pelos artistas que

atuaram antes de 1480. O conhecimento dos afrescos romanos não exerceu uma influência contínua sobre os artistas da Idade Média. Quando essa influência ocorreu, foi de forma esporádica. Somente a partir das duas últimas décadas do século XV, mudanças significativas passam a ser percebidas.

Da decoração parietal feita por Famulus para a *Domus Aurea*, surgiram as grotescas. Esse gênero de pintura que alcançou o ponto máximo durante o Renascimento combina criaturas híbridas – sereias, esfinges, centauros, junto a outros elementos decorativos que resultam antes de tudo, da imaginação do artista, sem que haja um compromisso com algum programa erudito ou cultural. Seu nome deriva das *grotte*, grutas, ruínas da *Domus Aurea.* O uso das grotescas na decoração já vinha sendo utilizado desde as duas últimas décadas do século XV. Nicole Dacos[33] comenta que não se pode afirmar que as ruínas da Domus Aurea não eram conhecidas durante a Idade Média, mas foram os artistas que vieram a Roma para a pintura dos ciclos de afrescos da parede da Capela Sistina a pedido do Papa Sisto IV, que iniciaram os estudos das ruínas e a aplicação nas pinturas decorativas dos modelos lá encontrados.

Segundo Nicole Dacos[34] é possível identificar três gerações de pintores de grotescas. A primeira é composta pelos pintores que vieram a Roma em 1480, vindos de Florença e da Umbria, para trabalharem na decoração das paredes da Capela Sistina. A segunda geração é composta pelos discípulos dos primeiros. Com eles, o gênero adquire um valor autônomo com relação à pintura principal e, ao mesmo tempo, os motivos das grotescas são difundidos através das artes menores. Da terceira geração fazem parte Rafael e Giovanni da Udine. Principalmente com o último, as grotescas atingem uma maturidade e coerência estilística que as elevam à condição de obras-primas. Durante o século XVI, as grotescas se multiplicaram pelos palácios e pelas *villas* romanas, mas reduzidas a uma fórmula cômoda, que permitiu aos artistas responder à demanda de decoração.

Quando Francisco de Holanda chegou a Roma, fazia pouco mais de cinquenta anos que as ruínas da *Domus Aurea* de Nero haviam se tornado ponto de peregrinação obrigatória para os artistas e humanistas que visitavam a cidade, seja com interesses artísticos ou antiquários. Nesse período, a terra ainda recobria as salas do palácio, e os homens que se aventuravam pelas ruínas não podiam ver mais do que as pinturas das abóbadas e de algumas paredes. Em

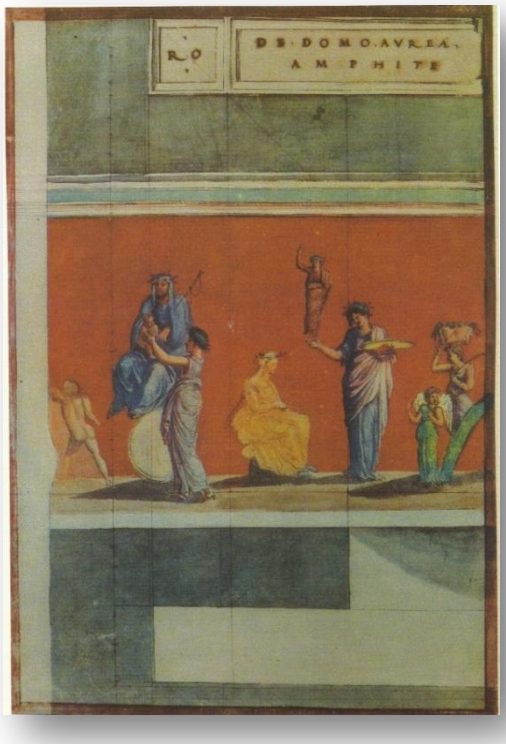
---

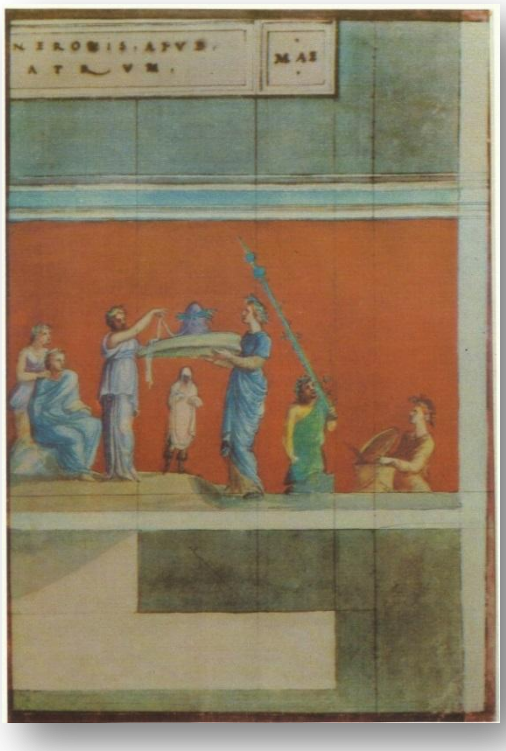
33 Sobre a *Domus Aurea* de Nero e as grotescas das *Loggie* do Vaticano cf. DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance.* London, The Warburg Institute, 1969;_____. *Le logge di Raffaello:* maestro e bottega di fronte all'antico. Roma, Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

34 DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et le formation des grotesques a la Renaissance***.** London: The Warburg Institute, 1969, p. IX.

algumas paredes, principalmente nas salas indicadas na planta com os números 80 – *Volta degli Stucchi*; 60 – *Volta Dorata;* 70 – *Voute du Cryptoportique*; 38 – *Volta dele Civette*; 36 – *Volta Gialla* e 37 – *Volta Nera*, é comum encontrar grafites nas paredes com assinaturas de visitantes. Giovanni da Udine é um dos que lá, deixou registrada sua visita junto com Rafael.

Francisco de Holanda teve a oportunidade de fazer três desenhos com registros da Domus Aurea. Dois representando pinturas parietais e um terceiro, do teto da sala principal. Colocamos os dois primeiros desenhos lado a lado para facilitar o entendimento do conjunto, tal qual eles se apresentam no álbum. As pinturas registradas por Francisco de Holanda não existem mais nas ruínas. As cenas representam os mitos atenienses de Dionísio e Erictônio (Fig. 7 e 8).





Esquerda. Fig. 7. *Pintura parietal da Domus Aurea de Nero I*. In: HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, Fl. 13v.

Direita: Fig. 8. *Pintura parietal da Domus Aurea de Nero II*. In: HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, Fl. 14r.

No primeiro desenho (Fig. 7), Francisco de Holanda registrou uma pintura onde o tema é o nascimento de Dionísio[35] e sua apresentação a seu pai Júpiter. Dionísio, ou Baco, era filho de Sêmele e Júpiter. Juno, esposa de Júpiter, apareceu para Sêmele com a forma de sua velha ama e insinuou-lhe dúvidas, questionando se realmente era Júpiter o seu amante. Juno, disfarçada, sugere então a Sêmele que peça a ele que apareça para ela em todo o seu esplendor, como anda no Olimpo. Sêmele faz o pedido a Júpiter, exigindo antes, que ele prometa que cumprirá o pedido feito por ela. Profundamente abatido, por saber as consequências que tal pedido acarretaria, Júpiter se retira. Volta às regiões celestiais, coloca as vestes esplendorosas e se apresenta Sêmele, que se desfaz em cinzas ante a visão divina. Antes, porém, que tudo se consuma, Júpiter retira Dionísio do ventre de Sêmele e o coloca em sua própria coxa, onde ele terminará de ser gestado. Após o seu nascimento, Júpiter entrega o filho às ninfas niseanas, que cuidarão dele durante a infância. A cena registrada por Francisco de Holanda representaria o momento em que o bebê é apresentado a Júpiter pelas ninfas que cuidarão dele.

O segundo desenho (Fig. 8) conta a lenda de Erictônio[36]. Considerado o primeiro rei mítico de Atenas, Erictônio era filho de Hefesto e de Atena. A deusa fora à oficina de Hefesto encomendar novas armas. Hefesto, rejeitado por sua esposa Afrodite, sentiu-se tomado de desejo por Atena. Esta tentou fugir, mas foi atacada por Hefesto. Atena defendeu-se, mas durante a luta Hefesto ejaculou e seu esperma caiu nas coxas de Atena. Enojada, Atena limpou-se com um pouco de lã e depois jogou ao solo. Da terra fecundada saiu um menino, que Atena chamou de Erictônio. Atena pôs o recém-nascido num cesto e o entregou a uma das filhas de Cécrops, rei de Atenas, com a ordem de que o cesto não fosse aberto. As outras filhas, não resistindo à curiosidade, abriram o cesto e viram o menino protegido por duas serpentes. Outras versões dizem que, sendo Erictônio filho da terra, a parte inferior de seu corpo seria como de uma serpente. As moças, assustadas, enlouqueceram e suicidaram-se, jogando-se do alto da acrópole de Atenas. Erictônio foi criado por Atena em seu templo e, mais tarde, recebeu de Cécrops o trono da cidade. O desenho registrado por Francisco de Holanda mostra o cesto sendo aberto pelas filhas de Cécrops.

As duas pinturas registradas por Francisco de Holanda representando os mitos atenienses, trazem, quando lidas em conjunto, uma inscrição que diz “Em Roma: Da Domus

35 Sobre a lenda do nascimento de Dionísio cf.: BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*: (a idade da fábula): Histórias de Deuses e Heróis. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002, pp. 196-197.

36 Sobre lenda de Erictônio, cf.: KURY, Mário da Gama*. Dicionário de mitologia grega e romana.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008p. 129.

Aurea de Nero, Junto do Anfiteatro" [37]. Esta inscrição traz uma informação interessante. Segundo Nicole Dacos, até o século XVII, as ruínas da *Domus Aurea* eram conhecidas pela denominação geral de Termas de Tito. Quem fez uma relação da superposição de construções existentes no lugar, mencionando a *Domus Aurea* como primeira construção, foi Rafael e Baldassare Castiglione, na carta enviada ao Papa Leão X. Nela, o autor disse que "muitas vezes muitos edifícios foram reformados pelos mesmos antigos romanos, como se lê que no lugar onde existiu a *Domus Aurea* de Nero depois foram edificadas as Termas de Tito e a sua casa e o anfiteatro" [38].

A presença dessas pinturas no álbum organizado por Holanda nos faz pensar na relação que se pode estabelecer entre o registro de Francisco das pinturas da *Domus Aurea* e o desenho que registra as duas grotescas pintadas nas colunas das *logge* do Vaticano. Quando em 1517, Rafael recebeu de Leão X o cargo de *Commissario dell'Antichità*, recebeu a incumbência de prevenir a destruição das antiguidades romanas. Desde a idade média, muitas ruínas tiveram seus fragmentos utilizados como matéria prima para outras construções mais modernas. Rafael estava habilitado para descrever e julgar os problemas técnicos que veio a encontrar. Com o auxílio de Fra Giocondo, estudou Vitrúvio, traduzido por Fábio Calvo, tornando-se capacitado para escrever sobre problemas técnicos.

O resultado das incursões e dos seus estudos da antiguidade pode ser encontrado na carta que escreveu ao Papa Leão X com o auxílio de Castiglione e a carta que escreveu a este amigo sobre o seu projeto para a construção a pedido dos Médici, daquela que veio a ser conhecida como Villa Madama. A carta a Leão X[39], documento chave para entender seu ponto de vista durante os últimos anos de sua vida, representa a síntese da tradição artística e literária do Quattrocento. Luciano Migliaccio[40] comenta que a atribuição do texto da carta é dada, pela crítica moderna a Rafael, mas que alguns conteúdos ideológicos e a primeira redação da carta eram de Baldassare Castiglione, o qual teria atuado como consultor e colaborador de Rafael.

---

37 "Ro/ /De Domo Aurea NeronIs Apud amphiteatrum/ / Mae". In: HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas***.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989, p. 28.

38 RAFAEL. *Cartas sobre arquitetura*. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2010, p. 56.

39 Utilizei a edição organizada pelo professor Luciano Migliaccio, publicada pela editora da Unicamp. RAFAEL. *Cartas sobre arquitetura.* Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Editora Unifesp, 2010.

40 RAFAEL. *Cartas sobre arquitetura.* Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X. Org. Luciano Migliaccio. Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Editora Unifesp, 2010, p. 20.

É possível que por meio de D. Miguel da Silva, Francisco de Holanda tenha tido conhecimento das pesquisas realizadas sobre as antiguidades de Roma, pesquisas essas que eram capazes de remontar à origem de diversas construções. Como amigo de Castiglione, é possível que D. Miguel tivesse conhecimento da carta escrita por ele e Rafael a Leão X, ou até mesmo uma cópia da carta e, neste caso, Francisco poderia ter lido o seu conteúdo e o estudado junto com D. Miguel.

A mesma referência textual pode ser encontrada no terceiro desenho feito por Francisco de Holanda das ruínas. Neste, ele representa as grotescas existentes no teto da 'sala dourada'. Esta sala, a *Volta Dorata*, número 60 na planta dada por Dacos (fig. 20), chamou a atenção de Ghirlandaio e seus contemporâneos pela abóbada em estuque dourado. Sua composição, mais dinâmica e complexa que as existentes nas outras abóbadas, se baseia em um sistema de formas geométricas com elementos circulares. O desenho de Francisco de Holanda (Fig.9) tem uma inscrição que diz em latim: "Na abóbada da Domus Aurea de Nero, junto do Anfiteatro (Coliseu)"[41]. E em português: "Palmos 53 por banda"[42].

Francisco de Holanda não deixou muitos registros de pinturas no seu álbum. Talvez pela dificuldade de encontrar decorações parietais antigas, quando comparadas com o acervo arquitetônico e escultórico que existia em Roma. Mas é significativo que ele tenha buscado registrar as pinturas da Domus Aurea, sabendo da verdadeira história do lugar e do caráter de local de peregrinação de todos os que, de alguma forma queriam buscar inspiração para reviver naqueles dias, a glória romana. Ele tinha conhecimento dos estudos que pretendiam resultar no mapeamento das antiguidades romanas e do quanto as decorações da *Domus Aurea* haviam servido de inspiração para a decoração das *villas* romanas e de outras tantas decorações no Vaticano.

41 "IN.FORNICE.DOMUS.AUREAE.NERONIS.APUD.AMPHITEATRVM."
42 "PALMOS.LIII. por banda."



Fig. 9. *Teto da sala dourada da Domus Aurea de Nero*. In: HOLANDA, Francisco de*. Álbum dos Desenhos das Antigualhas.* Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa, Horizonte, 1989Fl. 47/48.

É inegável que Michelangelo tenha sido a figura que mais impressionou Francisco de Holanda quando de sua estadia em Roma. A fama do mestre florentino excedia a de qualquer outro. A acolhida que Francisco demonstra ter recebido do mestre nos encontros que deixou registrados nos *Diálogos em Roma*, vêm corroborar essa impressão. Se a produção literária de Francisco traz Michelangelo como figura principal, como o artista a ser emulado, penso que os desenhos de Rafael, ou ligados à escola de Rafael, que Francisco de Holanda registrou tenham mais importância do que se pensou até o momento. São indícios de um vínculo com a cultura antiga, pois trazem notícias dos estudos feitos por Rafael com relação às antiguidades de Roma.

Acredito que Francisco tenha tido notícia dos estudos efetuados por Rafael, no que se referem à antiguidade romana, através de D. Miguel da Silva. Sabendo da vontade de D. João III de dar a Portugal uma reforma cultural digna do espaço que o país estava ocupando pelas descobertas marítimas, seria natural que Francisco tomasse a iniciativa de aproveitar a sua viagem, ou fosse incumbido durante sua viagem, de estudar os caminhos percorridos por Rafael. Se o interesse do artista de Urbino era que, através dos estudos da antiguidade, pudesse-se emular um futuro glorioso para Roma, esses mesmos estudos também poderiam ser valiosos para a construção cultural e artística de um Império Português. D. Manuel já havia

trabalhado na criação de uma identidade cultural e artística do reino, na ordenação de símbolos e outros elementos que contribuiriam para a criação dessa identidade. D. João III poderia ir mais além.

Maria Berbara[43] comenta que em virtude da exploração marítima na América, na África e na Índia, os portugueses pareciam se enxergar como os sucessores do Império Romano, o qual superava em extensão. Humanistas italianos ofereciam-se para escrever as façanhas dos navegantes portugueses. Angelo Poliziano, um dos mais célebres poetas do círculo neoplatônico vinculado à corte florentina de Lorenzo de Médici, enviou uma carta a D. João II fazendo essa proposta. D. Manuel é louvado por Francesco Albertini na qualidade de herdeiro do Império Romano. Egídio da Viterbo, em um discurso proclamado na Basílica de São Pedro na presença do Papa Júlio II, "saúda D. Manuel como a um novo Emmanuel, o rei escolhido que haveria de cumprir as antigas profecias sibilinas segundo as quais um novo Augusto expandiria os limites de seu império além dos signos zodiacais e das rotas solares"[44]. A própria embaixada de Tristão da Cunha, quando da ascensão do Papa Leão X, que levou o elefante Annone para o Papa, possui esse caráter. Simboliza o Antigo, aqui assimilado ao exótico. É o herdeiro dos lendários elefantes trazidos a Roma em triunfo na época de César e Cipião.

Como ele faz questão de deixar claro na portada de seu álbum, Francisco de Holanda buscou desenhar as *antigualhas*, as antiguidades. O interesse principal era o resgate da glória da antiguidade, ou re-apropriação de imagens da antiguidade. O uso que Rafael e Giovanni da Udine faziam dos elementos decorativos também contribuíram para a formação desse arcabouço imagético que Francisco de Holanda esperava encontrar em Roma. Daí mais uma vez a importância do ambiente literário ao qual Francisco teve acesso, tanto quando de sua formação em Évora, como aquele que encontrou em Roma, com cicerones como Blosio Palladio e Lattanzio Tolomei.

---

43 BERBARA, Maria. *"Para enganar a vista exterior"*: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento. *Anais do 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais.* 24 a 28 de setembro de 2007. Florianópolis Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/035.pdf. Acesso em: 01 out. 2013, p. 345.

44 Idem.